La castañeta repentina de La Pícara Justina

Música, doble sentido y cultura popular en el Siglo de Oro

Daniel S. Polo

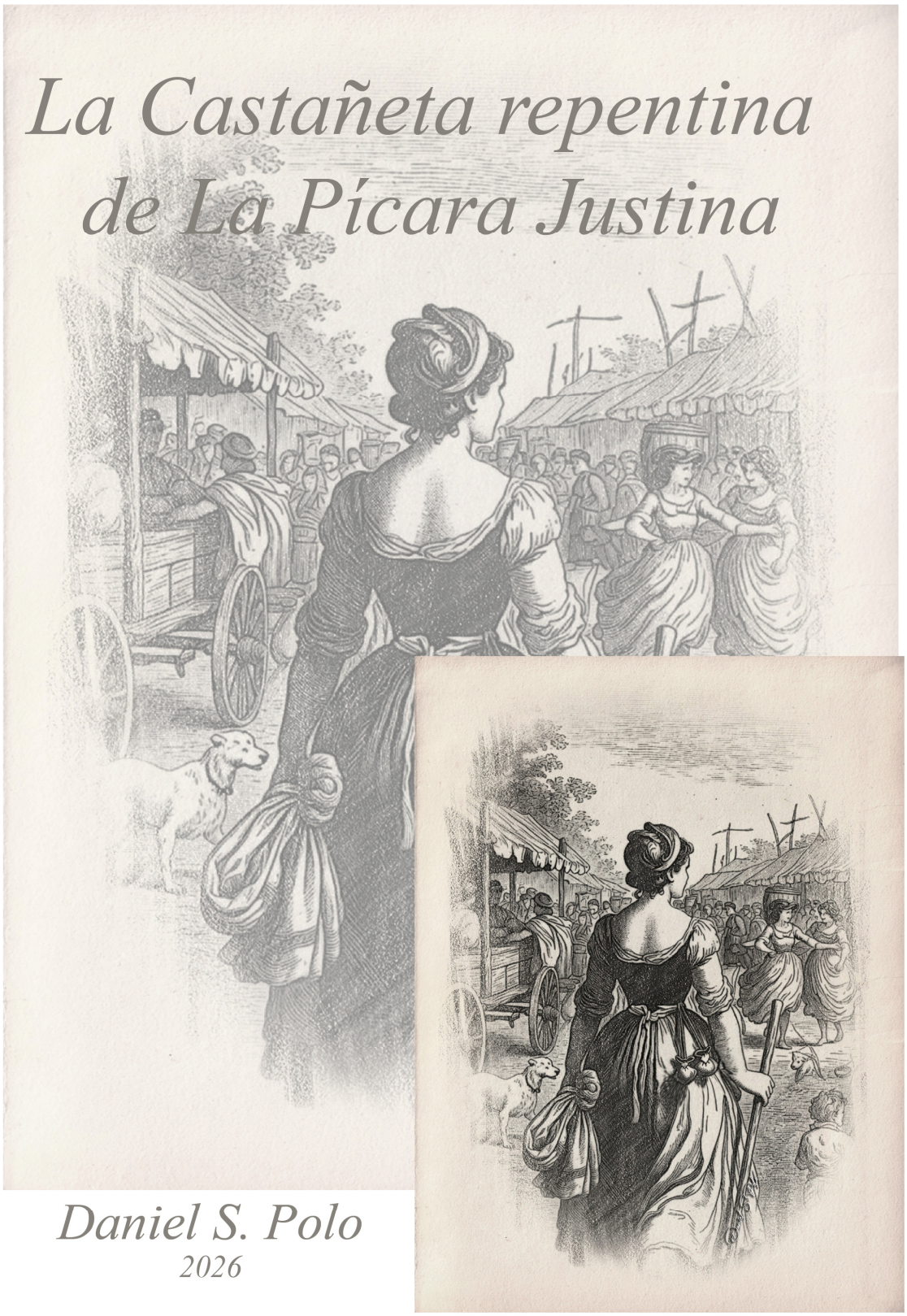
2026

Publicada en 1605, La pícara Justina es una de las obras más originales y burlescas de la narrativa picaresca del Siglo de Oro. Atribuida tradicionalmente a Francisco López de Úbeda, la novela destaca por su lenguaje lleno de juegos de palabras, dobles sentidos y humor carnavalesco. En ese ambiente aparecen las "castañetas" no solo como instrumento musical o acompañamiento del baile, sino también como metáfora sonora y corporal con evidente intención escatológica y festiva. La obra refleja así una cultura popular donde música, cuerpo y burla se mezclaban constantemente dentro de la literatura satírica barroca.

Daniel S. Polo
La castañeta repentina de La Pícara Justina:
Música, doble sentido y cultura popular en el Siglo de Oro.
Madrid, 2026.

Edición No veal.

La Castañeta repentina de La Pícara Justina



Daniel S. Polo

2026

La “castañeta repentina” de La Pícara Justina: Música, doble sentido y cultura popular en el Siglo de Oro

“No hay consonancia más barata
que la que hace un hombre con las tripas.”
Refrán popular español

Publicado en:
The world of The Castanets
https://castanetsworld.blogspot.com
El 08/05/2026

La pícara Justina apareció publicada en Medina del Campo en 1605, en pleno auge de la narrativa picaresca y en un momento de profundas transformaciones sociales dentro de la monarquía hispánica. La obra se atribuye tradicionalmente a Francisco López de Úbeda, aunque la cuestión de la autoría no ha quedado completamente resuelta y sigue siendo objeto de debate entre los especialistas. Desde su aparición, la novela destacó por su estilo, su humor desbordante y su lenguaje lleno de juegos verbales, refranes, referencias cultas y expresiones populares, alejándose del tono relativamente sobrio que había caracterizado al Lazarillo de Tormes.

La obra surge en una España marcada por fuertes contrastes sociales. Bajo el reinado de Felipe III convivían el esplendor cultural del Siglo de Oro y una realidad cotidiana atravesada por la pobreza, la mendicidad, las epidemias y las tensiones económicas derivadas del progresivo agotamiento del modelo imperial. Las ciudades crecían rápidamente, aumentaba el número de marginados y vagabundos, y la literatura comenzó a reflejar con mayor crudeza la vida de quienes sobrevivían en los márgenes de la sociedad. En ese contexto, la novela picaresca se convirtió en un espacio privilegiado para retratar la movilidad social, el engaño, la apariencia y la lucha por la supervivencia.

Frente al pícaro masculino tradicional, Justina introduce además una voz femenina protagonista que utiliza la astucia, la ironía y el dominio de la palabra como herramientas de supervivencia. Sin embargo, la novela no pretende ofrecer un retrato realista en sentido estricto. Su mundo está profundamente deformado por el humor carnavalesco y la exageración barroca. Lo vulgar y lo culto aparecen mezclados continuamente: citas eruditas conviven con refranes, bromas escatológicas, referencias al cuerpo y escenas de fiestas populares. Esa combinación convierte la obra en uno de los ejemplos más extremos y originales del barroco literario temprano.

El ambiente social que refleja la novela está lleno de ventas, caminos, romerías, bailes y celebraciones populares. La música y el ruido forman parte esencial de ese universo. Las escenas festivas aparecen acompañadas de cantos, percusiones, palmadas y sonidos corporales que refuerzan el carácter colectivo y desordenado de la fiesta barroca. Dentro de esa cultura sonora popular deben entenderse también las referencias a castañetas, chasquidos y otros efectos rítmicos que recorren la obra. No se trata únicamente de describir instrumentos musicales, sino de recrear un mundo donde el cuerpo entero participa del espectáculo festivo y donde el sonido se convierte en una forma de comicidad y de expresión social.

En comparación con otras novelas picarescas contemporáneas, *La pícara Justina* lleva mucho más lejos la experimentación lingüística y el exceso burlesco. Precisamente por esa riqueza verbal y sonora, la obra constituye hoy una fuente especialmente valiosa para estudiar la cultura popular, la música festiva y las formas de comicidad del Siglo de Oro español.

LA CASTAÑETA REPENTINA

Entre las muchas dificultades que plantea la lectura de La pícara Justina, una de las más interesantes para la historia de las castañuelas y de los instrumentos de entrechoque aparece en un episodio aparentemente menor, pero extraordinariamente revelador desde el punto de vista musical y cultural. Se trata del célebre pasaje de la *"castañeta repentina"*, estudiado por Ignacio Arellano en su artículo "El ingenio de Justina, seña de identidad picaresca"[1].

En el capítulo de "**La romera baylona"** donde se encuentra la **"**Castañeta repentina" de *La pícara Justina*, se presenta una escena breve en un ambiente festivo, donde hay música, baile y mucho movimiento de gente:

> *"Vi de lexos que auia bayle y, pardiez, no me pude contener, que, sin apearme de la carreta, puse en razón mis castañuelas, y* ***en el ayre repiqué mis castañetas de repica punto, a lo deligo,*** *y di La castañeta dos bueltas a buen son; fue este mouimiento tan natural en mí, tan repentino y de improuiso, que quando torné sobre mí y aduertí que auia echo son con las castañetas, si no viera que las tenia en los dedos, jurara que ellas de suyo se auian tañido, como las campanas de Belilla y Zamora."*

[1] **Arellano, Ignacio**. "El ingenio de Justina, seña de identidad picaresca: algunas glosas al texto de *La pícara Justina*." *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 9, no. 2 (2021): 7-28.

> *"Yo auia oydo dezir, que affirman doctores graues que quando dos instrumentos están bien templados en vna misma proporción y punto, ellos se tañen de suyo, y entonces me confirmé en que era verdad, porque como mis castañetas estauan bien templadas, y con tal maestría, que estauan en proporción de todo pandero, no huuieron bien sentido el son, quando ellas hizieron el suyo, y dispararon vna castañeta repentina, para que dixesse a los señores panderos: acá estamos todos, como el bobo de Plasencia, que abscondido de vna dama debaxo de la cama, luego que vio entrar el galán, salió de adonde le auia metido la dama, y dixo: acá tamo toro."*

La *"repentina"* del título hace referencia a esa acción suya que ocurre de manera inesperada y veloz. Justina aprovecha la confusión del momento para hacer su jugada, de forma que consigue salir beneficiada o salirse con la suya, mientras los demás no se dan cuenta del todo de lo que ha pasado hasta después.

> *"Quiça pudo ser que* ***aquella castañeta repentina se causó de que las castañetas retocauan de holgadas,*** *y no me espanto, suppuesto que en aquel momento se cumplían veynte y quatro horas, que no sabían qué cosa era siquiera vn adarme de golpezito.".*[2]

El episodio es muy corto y funciona como una pequeña escena: primero se muestra el ambiente de fiesta, luego la intervención rápida de Justina, y finalmente el resultado, que siempre la favorece a ella gracias a su ingenio y a su capacidad para moverse con astucia entre la gente.

La escena aparece en un contexto festivo y sonoro. Justina habla de panderos y castañetas, describiendo cómo sus instrumentos, *"bien templados",* responden espontáneamente al sonido de los panderos hasta *"disparar una castañeta repentina*". El texto añade después una frase particularmente significativa: aquel movimiento había sido *"tan natural*", *"tan repentino y de improviso*", que casi parecía que las castañetas *"de suyo se habían tañido*". La protagonista remata el episodio con un cuento burlesco sobre el *"bobo de Plasencia*", escondido bajo una cama, que acaba delatándose al exclamar*: "Acá tamo toro".*

Durante mucho tiempo este pasaje fue leído simplemente como una escena cómica relacionada con la música popular y el ruido festivo. Sin embargo, el análisis filológico moderno ha permitido comprender que el episodio encierra un doble sentido mucho más complejo, donde la *"castañeta*" funciona simultáneamente como instrumento musical y como metáfora sonora de una ventosidad.

La observación resulta especialmente importante para quienes estudian la historia cultural de las castañuelas. El Siglo de Oro español emplea con frecuencia el lenguaje musical como territorio de ambigüedad humorística. Los instrumentos populares,

---

[2] Libro segvndo. La Pícara Romera. Capítvlo primero: De la romera baylona. Numero primero: De la castañeta repentina pág. 133 de **López de Úbeda, Francisco.** *La pícara Justina. Tomo I*. Edición de Julio Puyol y Alonso, basada en la edición príncipe (Medina del Campo, 1605). Madrid: Imprenta de Fortanet, 1912.

especialmente aquellos de percusión seca y repetitiva, se convierten fácilmente en materia de juegos escatológicos y carnavalescos. En el caso de las castañetas, el propio sonido entrechocado favorecía la asociación con ruidos corporales. No se trataba necesariamente de rebajar el instrumento, sino de integrarlo en una cultura festiva donde música, cuerpo y comicidad convivían sin demasiadas fronteras.

Arellano demuestra que la clave del pasaje se encuentra precisamente en la insistencia de Justina sobre el carácter "*natural*" y "*repentino*" del sonido. La escena deja de ser un simple episodio musical para transformarse en una broma escatológica cuidadosamente construida. El propio desarrollo posterior del texto lo confirma cuando la protagonista protesta porque se haya dado tanta importancia *"para una castañeta repentina, que se le podía soltar a un ermitaño*". El verbo "soltar" resulta aquí decisivo. En la lengua burlesca de la época se empleaba frecuentemente para aludir a la expulsión de ventosidades, como recoge el propio *Diccionario de Autoridades*.[3] La "castañeta" ya no es únicamente el instrumento: es también el ruido fisiológico.

LA TRADICIÓN BURLESCA DE LOS SONIDOS CORPORALES

El artículo de Arellano aporta además paralelos literarios que ayudan a entender el alcance cultural de esta asociación. Entre ellos destaca un pasaje en la segunda y apócrifa parte de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha donde Rocinante responde con *"dos pares de castañetas"* acompañadas de un *"arcabuzazo*" disparado desde el *"puerto muladar*", metáfora transparente del mismo juego escatológico.

> *"….quédate en paz también, Rocinante de mi alma, y acuérdate de mí, pues yo me acordaba e ti todas las veces que te iba a echar de comer; y acuérdate también de aquel día en que, pasando descuidado por junto tu postigo trasero, diciéndote: "Amigo Rocinante, ¿cómo va?", y tu, que no sabias aun hablar romance, me respondiste con dos pares de castañetas, disparando por el puerto muladar un arcabuzazo con tanta gracia, que si no le recibiera entre hocicos y narices, no sé qué fuera de mi."*[4]

También cita cuentos recopilados por Juan Timoneda en los que los pedos son disfrazados humorísticamente bajo el nombre de "castañas". Todo ello muestra que la

---

[3] **Real Academia Española.** *Diccionario de autoridades. Tomo VI*. Madrid: Viuda de Francisco del Hierro, 1739.
SOLTAR EL PRESSO. Phrase jocosa, con que se explica echar la ventosidad por la parte posterior. Lat. *Ventum emittere*, vel *solvere*. QUEV. Tac. cap. 16. Estaba el servicio à mi cabecéra, y à la media noche no hacian sino venir pressos, y *soltar pressos*. M. LEON, Obr. Poet. pl. 176.
Decidle à esse Gigante
mil veces ciego,
que advierta quanto es facil
soltarse un presso.

[4] **Fernández de Avellaneda, Alonso.** *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Edición, introducción y notas de Fernando García Salinero. Madrid: Castalia, 1972. Colección Clásicos Castalia, 41.

relación entre castaña, castañeta, chasquido y ventosidad formaba parte de un código humorístico reconocible para el lector barroco.

> *"Cuento lx.*
> *Yendo dos señoras por la calle, la vna dellas, que se dezia Castañeda, soltosele vn trueno. baxero, a lo qual dixo la otra : Niña, papate essa castaña. Echandose dellos por tres vezes arreo, y respondiendo la otra lo mismo, boluieronse, y vieron vn doctor en medicina que les venia detras, y por saber sí hauia hauido sentimiento del negocio, dixeronle : Señor, ha rato que nos sigue ? Respondio : De la primer castaña, señoras."*[5]

Este tipo de juegos permite comprender mejor la percepción de las castañuelas en la cultura del Siglo de Oro. El instrumento no aparece vinculado al baile refinado o a la práctica cortesana, sino al ámbito popular, festivo y carnavalesco. Las castañetas participan del ruido colectivo de romerías, ventas, danzas y celebraciones rurales. Son instrumentos cercanos al cuerpo y al movimiento, y precisamente por ello susceptibles de integrarse en un humor basado en lo físico y lo sonoro.

Las comparaciones entre **ventosidades** e **instrumentos musicales** no son raras en la literatura burlesca y satírica del Siglo de Oro y épocas cercanas. No suelen aparecer como un "tema central", sino como recursos de **humor grotesco**, muy ligados a la tradición carnavalesca y a la estética de lo bajo corporal.
En *La pícara Justina*, como acabamos de ver, este tipo de asociaciones aparece dentro de su lenguaje festivo y exagerado, donde el cuerpo y el ruido se integran en un mismo campo expresivo.

Fuera de esta obra, hay otros textos donde se encuentran comparaciones o juegos similares: En la poesía burlesca de **Francisco de Quevedo**, especialmente en sus composiciones satíricas y letrillas, es frecuente la reducción de lo "musical" a lo corporal y grotesco.
Quevedo juega a veces con la idea del ruido del cuerpo como falsa música, dentro de su estética de degradación humorística, aunque no siempre lo formule de manera literal como "instrumento musical", sino como parodia del sonido.

En la tradición de entremeses y piezas teatrales breves del Siglo de Oro, como las de **Luis Quiñones de Benavente**, también aparece el humor basado en lo corporal, donde los ruidos del cuerpo pueden integrarse en escenas cómicas en contraste con la música o el baile, generando efectos de parodia.

Un ejemplo bien conocido fuera del ámbito hispánico aparece en Gargantua y Pantagruel,[6] donde François Rabelais incorpora con frecuencia el humor grotesco y escatológico característico de la cultura carnavalesca renacentista. Los sonidos corporales y las funciones fisiológicas son utilizados con intención burlesca, desdibujando a veces la frontera entre ruido, comicidad y expresión paródica, un

[5] **Timoneda, Juan de.** *El buen aviso y portacuentos*. Edición de Rudolph Schevill. *Revue Hispanique* 24. New York y Paris, 1912.

[6] En el siglo XVI las obras de Rabelais no se publican originalmente bajo un único volumen titulado *Gargantua y Pantagruel*, sino como una serie de libros separados que luego fueron reunidos bajo ese nombre en ediciones posteriores.

aspecto estudiado posteriormente por **Mijaíl Bajtín**[7], donde lo corporal (incluyendo lo escatológico) se mezcla con lo festivo, lo musical y lo popular para producir un humor de inversión y rebajamiento de lo solemne.

La picaresca explota constantemente esa mezcla de registros. En La pícara Justina conviven referencias eruditas, latinismos, juegos conceptistas y bromas fisiológicas. El resultado es una escritura donde los sonidos adquieren múltiples significados simultáneos. Una castañeta puede ser un instrumento musical, un chasquido corporal o ambas cosas a la vez. El lector debía descifrar esas superposiciones mediante su conocimiento de la cultura popular y de los códigos humorísticos del momento.

Desde el punto de vista musicológico, este episodio posee un interés añadido porque demuestra hasta qué punto las castañuelas estaban plenamente integradas en el imaginario cotidiano del siglo XVII. El autor presupone que el lector conoce perfectamente su sonido y su función festiva. No necesita describir el instrumento; le basta con evocarlo acústicamente. La comicidad depende precisamente de esa familiaridad sonora compartida entre autor y público.

La "castañeta repentina" de Justina no es, por tanto, un ejemplo de cómo la literatura barroca utiliza los instrumentos musicales como materia simbólica y humorística. En ella sobreviven ecos de la fiesta popular, de la oralidad y de una concepción profundamente corporal de la música.

Las castañuelas aparecen así como objetos culturales capaces de condensar ritmo, ruido, comicidad y doble sentido dentro de una misma palabra.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

Fernández de Avellaneda, Alonso. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha: que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Edición, introducción y notas de Fernando García Salinero. Madrid: Castalia, 1972. Colección Clásicos Castalia, 41.

López de Úbeda, Francisco. *La pícara Justina. Tomo I*. Edición de Julio Puyol y Alonso, basada en la edición príncipe (Medina del Campo, 1605). Madrid: Imprenta de Fortanet, 1912.

Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades. Tomo VI*. Madrid: Viuda de Francisco del Hierro, 1739

Timoneda, Juan de. *El buen aviso y portacuentos*. Edición de Rudolph Schevill. *Revue Hispanique* 24. New York y Paris, 1912.

Daniel S. Polo. 2026

[7] **Mijaíl Bajtín**. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.